

## Nowoczesność i tradycja w twórczości emirackiego dramaturga Salima al-Hatawiego

Współczesne Emiraty od kilku lat nie przestają intrygować i budzić ciekawość. Media regularnie informują o kolejnych, coraz to bardziej wymyślnych inwestycjach mających spełnić ambicje miejscowych emirów. W obliczu niespotykanych gdzie indziej projektów urbanistycznych autorzy relacji prasowych najczęściej odwołują się do metaforyki rodem z *Baśni tysiąca i jednej nocy*, by w ten sposób oddać bogactwo i przepych Dubaju czy Abu Zabi. Ale współczesne Emiraty to nie tylko Burdż al-Arab, sztuczne wyspy czy imponujący tor formuły 1. To także kraj, w którym w sposób bardzo wyraźny nowoczesność jest konfrontowana z tradycją oraz historią. Jednym z najbardziej wnikliwych obserwatorów dzisiejszych Emiratów był zmarły przed dwoma laty dramaturg Salim al-Hatawi.

Urodzony w 1961 roku w Dubaju i należący do najmłodszego pokolenia emirackich twórców teatralnych al-Hatawi w odróżnieniu od większości swoich związanych ze sceną kolegów nie skończył specjalistycznych studiów w tej dziedzinie. Po kilkuletnim stypendium w Stanach Zjednoczonych uzyskał tytuł inżyniera elektronika. Następnie rozpoczął pracę w emirackim wojsku. Jako dramaturg al-Hatawi zadebiutował na początku lat 90., a w 1994 roku utwór jego autorstwa pt. *Ahlam Masud* („Marzenia Masuda”, 1995) zdobył pierwszą nagrodę w kategorii za najlepszy tekst dramatyczny podczas szóstej edycji festiwalu Teatralne Dni Szardży w Zjednoczonych Emiratach Arabskich.

W swojej twórczości al-Hatawi bardzo zręcznie porusza się pomiędzy dwiema formułami emirackiego dramatu, które zaczęły się krystalizować w połowie lat 80. ubiegłego wieku. Wówczas to pod wpływem pierwszej edycji festiwalu Teatralne Dni Szardży szczególnie intensywnie zaczęły się ścierać poglądy emirackich twórców na temat kształtu miejscowej dramaturgii, jej tematyki oraz środków wyrazu. Utwory al-Hatawiego należą do dwóch kierunków, które można zaobserwować we współczesnym pisarstwie emirackim: nowoczesnego dramatu społecznego oraz dramatu o charakterze ludowym. O przynależności utworu do konkretnego kierunku decyduje tematyka oraz synteza elementów świata przedstawionego. Należy jednak podkreślić, że bez względu na przyjętą formułę artystycznego wyrazu dominantą we wszystkich dramatach al-Hatawiego pozostaje ich głęboka wymowa społeczna.

W obrębie dramatu o charakterze ludowym pisarz czerpie inspirację z lokalnego folkloru oraz szeroko rozumianej tradycji. Wyraźne jest tu nawiązanie do

przeszłości. Jednakże nie jest to przeszłość zbyt odległa, sięgająca czasów walk plemiennych albo utarczek z Brytyjską Kompanią Wschodnioindyjską. Przeszłość obecna w utworach al-Hatawiego nie sięga dalej niż do końca pierwszej połowy ubiegłego wieku. Jest to przestrzeń, która nadal żyje we wspomnieniach mieszkańców Emiratów i ma swoich naocznych świadków. Przeszłość nie jest tu idealizowana czy mitologizowana. Stanowi nade wszystko odniesienie do współczesności i nowoczesności, które w sposób gwałtowny wdarły się w raczej spokojne, choć niepozbawione trosk, życie Emiratczyków. Obrazy rybackich wiosek, górskich osad czy portowych miasteczek wzbudzają pewną nostalgię, lecz są równocześnie miejscem, w którym dochodzi do ludzkich tragedii. Przywołanie tej przestrzeni w tekście dramatycznym to próba wskazania kontekstu, w jaki wpisuje się dzisiejsza rzeczywistość. Równocześnie jest to próba nawiązania dialogu z najbliższą historią i w pewnym stopniu publicznego z nią rozliczenia. W utworach al-Hatawiego pisanych w ramach kierunku o charakterze ludowym przeszłość wydaje się przestrzenią najbardziej naturalną, żeby nie powiedzieć najbliższą. Z całym ładunkiem zjawisk pozytywnych – czy też tych, które jednoznacznie należy ocenić krytycznie – można ją określić mianem „swojej” w przeciwieństwie do przestrzeni „dzisiaj”, która nieustannie się zmienia, ewoluuje, przynosząc poczucie wyobcowania.

Czas dramatów al-Hatawiego nie jest nigdy dokładnie określony. Wydaje się, że samo wspomnienie *fi al-madi* (w przeszłości) albo *kabla an-nift* (przed odkryciem ropy naftowej) stanowi gotową formułę, która niesie w sobie ładunek semantyczny właściwie odczytywany. Trudno precyzyjnie oszacować zakres czasowy, jaki obejmuje ta umowna temporalna przestrzeń. Analiza wszystkich elementów świata przedstawionego wskazuje, że jest to dosyć rozległy okres, rozciągający się od końca pierwszej połowy wieku XX aż do końca lat 60., czyli epoki bezpośrednio poprzedzającej dynamiczny rozwój kraju po rozpoczęciu intensywnej eksploatacji złóż ropy naftowej. Czas w dramatach al-Hatawiego ściśle wiąże się z odpowiadającą mu strukturą klasowego podziału społeczeństwa oraz koherentnym z nim paradygmatem postaw reprezentatywnych przedstawicieli poszczególnych grup interesu. Stąd czas jest jednym z najistotniejszych elementów determinujących akcję dramatów oraz kształtujących postawy i charakterystykę bohaterów. Atik, bohater sztuki zatytułowanej *Irdż as-sawahil* („Drogocenny kamień”, 2002), nie ma żadnego stałego źródła dochodu. Należy do najniższej sytuowanej grupy społecznej i gdy tylko nadarza się okazja zdobycia cudownego kamienia, który ma odmienić jego dotychczasowe życie, szybko godzi się zaryzykować ostatnie oszczędności, aby – jak wierzy – na zawsze odmienić swój los.

Czas historyczny w dramatach al-Hatawiego ma dodatkowo dwie istotne cechy harmonijnie współistniejące z sobą w strukturze konstrukcji utworów. Po pierwsze, sytuuje fabułę w emocjonalnym kontekście wspomnień, które w sposób naturalny pozostają blisko widza. Po drugie, odnosi się do rekonstruowanej przeszłości z perspektywy „dzisiaj”, co pozwala na ewaluację i redefinicję tego, co

minęło. Wiele utworów nosi wyraźne cechy wskazujące na próbę szczerego spojrzenia na przeszłość i w pewnym sensie rozliczenia się z nią. Bliski i swojski koloryt lokalny wyrażany poprzez poszczególne elementy świata przedstawionego jest konfrontowany z fabułą odsłaniającą twarde realia życia z dużym ładunkiem negatywnych i trudnych do zaakceptowania zjawisk społecznych. W warstwie znaczeniowej i ideologicznej takie utwory, jak *Zamzamijja* („Butelka”, 1998) czy *Lajlat zifaf* („Noc zaślubin”, 1996) stają się wyrzutem sumienia oraz próbą demitologizowania przeszłości. Trudno nie sympatyzować z bohaterką wspomnianej sztuki *Zamzamijja* Szajchą, która nagle dowiaduje się, że jej mąż Abd Allah chce się z nią rozwieść, gdyż znalazł sobie młodszą kandydatkę na żonę. Abd Allaha zupełnie nie interesuje los jego dotychczasowej partnerki życiowej. Szajcha musi poradzić sobie sama, a jej sytuacja w konserwatywnej wspólnotie wiejskiej staje się szczególnie trudna.

Konstrukcja temporalna dramatów al-Hatawiego opiera się w większości wypadków na stabilnej linearnej strukturze czasowej, której wektor jest skierowany wyraźnie ku temu, co nastąpi. Ten paradygmat kompozycji czasu, obok wspomnianych wcześniej utworów, widzimy także w dramacie *Al-Jasum* („Zmora”, 2003).

Oprócz układu temporalnego kolejnym istotnym elementem dramatycznej konstrukcji utworów al-Hatawiego jest miejsce, czyli przestrzeń dramatu. Owa przestrzeń jest twórczą rekonstrukcją codzienności, która bezpowrotnie przeminięła, a która równocześnie pozostaje nieustannie obecna w społecznej pamięci. Między innymi z tego powodu ta literacka konstrukcja w dużym stopniu pozostaje wierna historii i w pełni podlega logice prawdopodobieństwa. Ma też cechy naturalistyczne wtapiające ją w potoczność, na którą pisarz nakłada konstrukcję fabuły porządkującą i wyjaśniającą przyjętą ideę czy koncepcję ujmowania problematyki. Przestrzeń dramatu staje się tu soczewką, przez którą oglądamy życie. Jest wycinkiem odtwarzanej rzeczywistości, w której dokonuje się konfrontacja przeszłości z teraźniejszością i dialog autora z odbiorcą.

Obok czasu przestrzeń w konstrukcji dramatów al-Hatawiego stanowi jeden z głównych elementów determinujących rozwój akcji. Miejsce niejako definiuje modele postaw i zachowań postaci, wyznacza typy bohaterów oraz w dużym stopniu ma wpływ na ich motywację. W sztuce *Al-Jasum* główna bohaterka Muza mieszka w górskiej wiosce na obrzeżach pustyni. Społeczność małej osady pieczołowicie pielęgnuje przekazywane z pokolenia na pokolenie tradycje i obrzędy. Stają się one elementem ich tożsamości. Definiują pozycje jednostki w życiu doczesnym oraz pomagają porządkować rzeczywistość pozazmysłową. Zatem w takiej przestrzeni nikogo nie dziwi fakt, że Muza zмага się z dżinem, który ponosi odpowiedzialność za śmierć jej najbliższych. Naturalne staje się również to, że jej sprzymierzeńcem jest miejscowy *mutawwi* – marabut, który ostatecznie rozprawia się ze złym duchem i ratuje życie Sakra, syna Muzy.

Miejscem, w którym najczęściej rozgrywa się akcja utworów al-Hatawiego, jest środowisko wiejskie. Czasami są to rybackie osady, jak między innymi

w dramatach *Lajlat zifaf* („Noc zaślubin”, 1996) czy *Irdż as-sawahil* („Drogo-cenny kamień”, 2002). Innym razem wydarzenia toczą się w rozsianych po kraju wioskach, jak na przykład w sztukach *Zamzamijja* lub *Al-Jasum*. Mała osada ze swoimi mieszkańcami stanowi swoistą mikroprzestrzeń, w której funkcjonują wszyscy bohaterowie. Stanowi ostateczne odniesienie dla postaci występujących w utworze, a równocześnie jest syntetycznym modelem świata, w którym zostały zawarte wzory zachowań oraz międzyludzkich relacji. Jest to przestrzeń przepełniona tradycją, w której niepodważalnym imperatywem staje się kontynuacja i powielanie paradygmatów obyczajowości, gdyż to one mają być gwarantem trwałości wspólnoty i jej stabilności.

Z przestrzenią utworów al-Hatawiego pisanych w obrębie omawianego kierunku silnie łączy się ludowość tak wyraźnie tu obecna. Motywy ludowe w sztukach emirackiego pisarza odnoszą się przede wszystkim do szeroko pojętego tła będącego częścią świata przedstawionego, które, idąc w stronę realistycznych koncepcji, ma być jak najbliższe odtwarzanej codzienności. Nośnikami ludowych motywów są różnorodne elementy związane z wyglądem i charakterem miejsc, w których rozgrywa się akcja. Akcenty ludowe pojawiają się bezpośrednio w postaci rekwizytów – przedmiotów określanych w didaskaliach mianem *kadim* (stary, przestarzały). Obok przedmiotów codziennego użytku te same określenia są stosowane też do pomieszczeń mieszkalnych czy całych zabudowań. W didaskaliach poprzedzających sztukę *Al-Mulla* („Mułła”, 1996) czytamy między innymi: „Bardzo stary pokój... (...) Po prawej stronie drzwi wejściowe. Obok nich, przy ścianie duża szafa w starym stylu”<sup>1</sup>. Natomiast zgodnie z sugestiami pisarza akcja dramatu *Lajlat zifaf* toczy się w scenerii opisanej w sposób następujący: „Scena przedstawia dom wykonany z liści palmowych... (...) Na ścianach sieci i inne akcesoria rybackie. Wśród nich także stare urządzenia przeznaczone do nurkowania. Wszystko sprawia wrażenie, że jest to mieszkanie rybaka lub nurka”<sup>2</sup>. Nawiązania do ludowości czy folkloru przejawiają się także bardzo wyraźnie w obecności w świecie przedstawionym dramatów al-Hatawiego tradycyjnych wierzeń w moc czarów i możliwość ingerencji osób obdarzonych szczególnym darem w aktualny bieg wydarzeń. W niektórych utworach te elementy stają się kluczowe dla konstrukcji dramatycznej i wokół nich jest komponowana fabuła. Tak dzieje się między innymi w sztuce *Samt al-kubur* („Cisza grobów”, 2002). Poszczególne etapy akcji utworu stają się w istocie kolejnymi magicznymi próbami nakłonienia młodej dziewczyny do złożenia ofiary z własnego dziecka, co ma obłaskawić złe duchy i zatrzymać rozprzestrzeniającą się w wiosce zarazę.

Bohaterowie dramatów al-Hatawiego cechują się daleko idącą indywidualnością. Postacie są obdarzone oryginalnymi cechami charakteru, nierzadko posługują się wyraźnie zindywidualizowanym językiem. Równocześnie osoby te

<sup>1</sup> Salim al-Hatawi, *Al-Mulla. Lajlat zifaf* („Mułła. Noc zaślubin”), Da’irat as-Sakafa wa-al-Ilam, Szardża 1996, s. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 29.

na tle struktury społecznej przeważnie reprezentują jednostki najniżej sytuowane, zepchnięte na margines albo z jakichś powodów uciekające od wspólnoty. W charakterystyce postaci pierwszoplanowych znajdujemy niekiedy próbę pogłębionej psychologicznej analizy postaw. Motywacje działań głównych bohaterów ściśle odpowiadają wewnętrznej koncepcji utworów, harmonizując z ideologicznym zamysłem autora i określonym przez niego akcentem tematycznym.

Prawie wszystkie dramaty al-Hatawiego, należące do omawianego kierunku, są tworzone w miejscowym dialekcie, jednakże nie odnajdujemy w nich znaczących różnic pomiędzy poszczególnymi regionami kraju, w których toczy się akcja konkretnych sztuk. Język tekstów dramatycznych został tu nieco ujednolicony i przystosowany do formy pisanej, stąd zauważamy w nim wpływy współczesnego arabskiego języka literackiego.

Poszukując oryginalnych środków wyrazu podkreślających jego narodową i kulturową przynależność, Al-Hatawi sięga do przeszłości oraz tradycji, upatrując w nich afirmację własnej tożsamości. Dotykające współczesnych Emiratczyków problemy są w utworach al-Hatawiego przedstawiane w sposób niebezpośredni. Kwestie poruszane przez dramaturga na pierwszym planie są zawoalowane płaszczem ludowości i czasowego oddalenia.

Kwestia, która zdominowała tematykę dramatów al-Hatawiego w ramach omawianego kierunku, jest szeroko pojmowane zagadnienie uwikłania jednostki w sieć relacji społecznych. Dostrzegamy tu problematykę, którą można syntetycznie ująć jako: jednostka a społeczeństwo. Ten temat al-Hatawi podejmuje w różnych perspektywach, bardzo często odnosząc się w swoich utworach do wielu problemów jednocześnie, w ten sposób kreując jak najbardziej pełny obraz opisywanej rzeczywistości. Tak rzecz się ma na przykład w utworze *Dżawhara* (imię własne, 2002). Jednoaktówka al-Hatawiego przenosi nas w rzeczywistość baśniową. Akcja utworu toczy się w bliżej nieokreślonej przeszłości, w królestwie, które tak jak główna bohaterka nazywa się *Dżawhara*. Jak pisze Basima Junis: „dramat al-Hatawiego pod płaszczykiem stylistyki Baśni z tysiąca i jednej nocy skrywa prawdy uniwersalne, dotyczące człowieka bez względu na to skąd pochodzi i w jakich czasach żyje”<sup>3</sup>. Głównym zagadnieniem, jakie w sposób bezpośredni podejmuje sztuka, jest niespełniona miłość. Jednakże nie jest to typowa historia, w której dwoje kochanków uwikłanych w trudne sytuacje życiowe nie może zrealizować wspólnych pragnień. Nie jest to również opowieść nawiązująca do szekspirowskiej „pary kochanków przez gwiazdy przeklętych”. W utworze za nieszczęście, które dotyka dwoje zakochanych, nie odpowiada ślepy los lub przypadkowy zbieg wydarzeń. Źródłem tragedii, której skutki odczuwają nie tylko bohaterowie *Dżawhara* i *Marhun*, ale również wszyscy mieszkańcy królestwa, jest jego władca. W tym kontekście kochankowie są ofiarami, ale nie ślepego

---

<sup>3</sup> Basima Junis, *At-Tauzif al-idżtima 'i li-n-nass lada Salim al-Hatawi* (Rola społeczeństwa w utworach Salima al-Hatawiego), „Al-Masrah” 2002, nr 2, s. 75.

przeznaczenia, lecz ludzkiej chciwości i żądzy panowania. Utwór al-Hatawiego podejmuje także uniwersalny temat etyki społecznej czy politycznej. Poprzez przerysowany obraz zaślepionego chęcią władzy króla autor dokonuje wyraźnej krytyki postawy dążenia do najwyższych stanowisk bez względu na koszty. Pokazuje, że konsekwencją takiego zachowania jest porażka, której skutki najboleśniej odczuwają niewinni obywatele kraju.

Zdecydowaną większość utworów al-Hatawiego należy zaliczyć do kierunku nowoczesnego dramatu społecznego, w którym główną rolę odgrywa dosłownie rozumiana współczesność dzisiejszych Emiratów.

Współczesność wyłaniająca się ze świata przedstawionego dramatów al-Hatawiego to bardzo często jeden z elementów, które najsilniej budują nastrój, akcentują problematykę i podkreślają charakter bohaterów. Wymiar teraźniejszości nigdy nie pozostaje neutralny. Zawsze jest kontekstem budującym określone emocje. Nierzadko staje się on wymiarem zagubienia i wyobcowania. Ze swoją dynamiką zmiany stanowi wówczas kontrast dla przeszłości, która jawi się jako harmonijna i stabilna. Tak jest między innymi w wypadku sztuki *Kullu an-nas jadruna* („Wszyscy ludzie wiedzą”, 2008), w której główny bohater Salih nie potrafi, a nawet nie chce walczyć o intratną posadę. Z pasją pielęgnuje rodzinne tradycje, prowadząc ludowy zespół. W przeciwieństwie do swojego brata Ghaliego pozostaje do końca sobą, a jego przywiązanie do odziedziczonych po dziadku domu zostaje nagrodzone. To właśnie Salihowi rząd proponuje ogromne odszkodowanie w zamian za urządzenie muzeum w zabytkowym już budynku.

Współczesność w utworach al-Hatawiego jest równoznaczna ze zmiennością i nieprzewidywalnością. Ta cecha sprawia, że bohaterowie czują się w tym wymiarze niepewni, nie potrafią znaleźć tu dla siebie żadnego wsparcia. Współczesność jako czas historyczny dramatów to czas niepokonany, niestannie wymykający się i dlatego często bardzo obcy. Stosunek bohaterów do temporalnego wymiaru ich egzystencji i konieczność dostosowania się do nowych realiów staje się pośrednio źródłem dramatycznych konfliktów, jak na przykład w utworze *Tarnimat al-hulm al-achir* („Hymn ku czci ostatniego marzenia”, 1992). Sztuka opowiada o grupie młodych i ambitnych aktorów, którzy chcą założyć poważny, zaangażowany teatr będący przeciwwagą dla taniej rozrywki zalewającej kraj. Niestety, ich marzenia rozbijają się o gorzką rzeczywistość. Właściciel budynku, w którym spotykają się młodzi artyści, Abu Szalan, nie chce inwestować pieniędzy w interes dający minimalne profity. Postanawia wynająć lokal lub urządzić w nim kawiarnię, klub, sklep albo nawet warsztat samochodowy. Autor konfrontuje z sobą zapał młodych aktorów z twardymi prawami ekonomii i pokazuje, jak szybko sztuka, pozbawiona odpowiedniego wsparcia, zostaje zepchnięta na margines.

Czas aktualny jest w końcu wymiarem, któremu należy stawić czoła. Konfrontacja z codziennością to jeden z najczęściej pojawiających się kontekstów w dramatach al-Hatawiego. Wyzwania, jakie niesie współczesność, wymagają od bohaterów konkretnych postaw, poprzez które poznajemy ich charakter oraz

światopogląd. Tak jest między innymi w utworze *Dżunun al-baszar* („Ludzkie szaleństwo”, 1995). Utwór porusza kwestie miejsca artysty we współczesnym, przesiąkniętym konsumpcjonizmem świecie. Bohater sztuki, Aszur, jest uznanym i cieszącym się popularnością artystą malarzem. Mimo że ma liczne koneksje z wysoko postawionymi osobami w kraju, ze względów materialnych nie jest w stanie zapewnić chorej córce odpowiedniej opieki medycznej i zostaje zmuszony do zaciągnięcia kredytu. Gdy to nie wystarcza, aby zdobyć potrzebne środki finansowe, rezygnuje ze swoich sztywnych artystycznych przekonań i idzie na ustępstwa, które przekładają się szybko na wymierne materialne zyski. Jego postawa kontrastuje wyraźnie z zachowaniem żony, która uwielbia powierzchowny bliscy współczesnego świata, a swoje zasady dostosowuje do potrzeby chwili. Nadzieją na odbudowanie prawdziwych wartości i bezkompromisowej postawy jest córka artysty, która po powrocie do zdrowia przejmując filozofię życiową ojca.

Ten swoisty tryumf cnoty nad zwyczajnym oportunizmem staje się również udziałem Masuda bohatera sztuki *Ahlam Masud* („Marzenia Masuda”, 1995). Autor przeciwstawia się tak często stosowanemu powiedzeniu, że cel uświęca środki. W przypadku głównego bohatera utworu cel zostaje osiągnięty, ponieważ środki, jakimi posługuje się Masud, są czyste. Nagrodą za jego postawę jest szansa spełnienia marzeń i odmianę losu.

Wydarzenia w dramatach al-Hatawiego omawianego kierunku rozgrywają się najczęściej w czasowym układzie linearnym. Wektor czasu w schemacie przyczynowo-skutkowym jest skierowany ku temu, co nastąpi. Wyraźnym odstępstwem od tej zasady jest temporalny układ akcji w dramatach pt. *Al-Dżiniral* („General”, 2006) i *Innaha zudżadża farigha* („Pusta butelka”, 2003), w których następuje kilkakrotne przerywanie ciągu wydarzeń aktualnych zajmującymi ich miejsce lub równoległe do nich biegnącymi strumieniami wspomnień.

Przestrzeń dramatów al-Hatawiego, ściśle zharmonizowana z wymiarem czasowym, waha się pomiędzy dwiema koncepcjami teatru sformułowanymi przez Étienne’a Souriau – teatrem kubicznym odtwarzającym świat uporządkowany, stabilny, dostępny poznaniu, a teatrem sferycznym, w którym rządzi duch tajemnicy oraz metafora<sup>4</sup>. Dominuje tu ta pierwsza koncepcja, a zgodnie z nią przestrzeń bezpośrednio partycypuje w budowaniu „systemu powiązań i uzasadnień” podporządkowanych logice prawdopodobieństwa w ciągu przyczynowo-skutkowym<sup>5</sup>. W takiej konstrukcji swoje uzasadnienie znajduje rozwój wydarzeń i ewolucja postawy bohatera. Przykładami tak budowanej przestrzeni są sztuki: *Dżunun al-baszar* czy *Tarnimat al-hulm al-akhir*.

Koncepcja teatru sferycznego czy inaczej otwartego kieruje sztuki al-Hatawiego w stronę dramatu poetyckiego albo psychologicznego, który próbuje odchodzić od kopiowania codzienności na rzecz pogłębionej analizy psychologicz-

<sup>4</sup> Por. Irena Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. Janusz Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 91.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 92.

nej. Przy tej okazji autor skłania się do nadania utworom uniwersalnej wymowy. Tak jest między innymi w przypadku sztuki *Innaha zudżadża farigha*. Bohater dramatu Faris, który obecnie jest uznanym biznesmenem, przypadkowo trafia do zapomnianej dzielnicy, w której spędził swoje dzieciństwo. Atmosfera miejsca przywołuje gorzkie wspomnienia biedy i upokorzeń, jakie musiał często przeżywać. Popijając whisky, Faris zastanawia się nad własnym losem oraz nad tym, jak bardzo to miejsce, w którym wzrastał, ukształtowało jego osobowość.

W obrębie omawianego kierunku al-Hatawi odchodzi od schematu opartego na stabilnej strukturze podziału społeczeństwa, którą można zauważyć w jego dramatach o charakterze ludowym. To konkretna jednostka z własnym światem wewnętrznych przeżyć staje się podstawą kompozycji utworów. Fabuła dramatów jest tak projektowana, by w sposób najbardziej pełny oddać charakter bohatera i złożoność przeżywanych problemów. Relacje społeczne są tutaj traktowane w sposób szczególny. Konflikt dramatyczny nie rodzi się w wyniku konfrontacji jednostki ze sztywnym systemem zasad, które konstytuują strukturę wspólnoty, a w szczególności nie dokonuje się na styku linii podziału ukształtowanej na podstawie statusu materialnego – biedni i bogaci. Konflikt jest wynikiem zderzenia się bohatera z „nową rzeczywistością”, w której społeczeństwo jawi się jako luźna struktura; jej słaba konstrukcja wciąż jest rozbijana niszczącymi ją zjawiskami. Stąd często duża umowność oraz synteza w ujęciu czasu i przestrzeni, a także zwiększona liczba środków mających obrazować psychiczną i duchową kondycję człowieka. W tym kontekście al-Hatawi często znacznie rozbudowuje monologi. Tak jest w dramatach *Al-Dżiniral*, *Innaha zudżadża farigha* oraz *Zahra* (imię własne, 2003). Bohaterowie tych utworów konfrontowani są z „nową rzeczywistością” w kilku wymiarach: czasowym, przestrzennym oraz w wymiarze nieustannie ewoluujących relacji społecznych. Każdy z tych wymiarów spełnia określoną funkcję w destabilizacji kondycji bohatera. Czas aktualny, podobnie jak przestrzeń, jest wyraźnie obcy i często odrzucany albo negowany. Ta obcość wynika przede wszystkim z ogromnej dynamiki zmiany, za którą nie potrafią nadążyć bohaterowie. Ewolucja wymiaru czasoprzestrzennego odbija się na relacjach społecznych. Dotychczas funkcjonujące schematy są ciągle zastępowane nowymi. Rozbiciu ulega dawniej najsilniej ukonstytuowana struktura, jaką jest rodzina. Wartości duchowe zaczynają ustępować miejsca materialnym. W konsekwencji zostaje zaburzona stabilność jednostki zarówno w nowym społeczeństwie, jak i w wymiarze czasoprzestrzennym. We wspomnianych dramatach w pewnym sensie statyczność wyabstrahowanego ze swojego środowiska obrazu postaci zostaje skonfrontowana z dynamicznością odrzucanych przez nią wymiarów społecznych i czasoprzestrzennych.

Bohaterowie dramatów al-Hatawiego to całe spektrum postaci wywodzących się ze współczesnego społeczeństwa. Wykonują różne zawody, np.: biznesmena, służącej, kierowcy, malarza, aktora. Zdecydowana większość bohaterów to ludzie w średnim wieku lub postaci u progu życia. Najczęściej mają własną biografię,



którą poznajemy w trakcie poszczególnych etapów akcji. Część informacji na ich temat przynoszą także odautorskie uwagi w didaskaliach. Przeważnie są to nieznaczne sugestie. W dramacie pt. *Zahra* autor charakteryzuje bohaterkę w następujący sposób: „Kobieta w wieku około pięćdziesięciu lat. Jej strój wskazuje na to, że jest ubogą osobą”<sup>6</sup>.

Język, jakim posługują się główni bohaterowie, i sposób ich wypowiedzania się jest dosyć mocno zindywidualizowany oraz odpowiada zarówno ich charakterom, jak i aktualnemu nastrojowi akcji.

Motywacja postaci jest nade wszystko naturalna czy inaczej realistyczna w logicznym porządku zdarzeń. Widzimy to szczególnie wyraźnie w dramatach *Tar-nimat al-hulm al-akhir* czy *Ahlam Masud*.

Tematem nadrzędnym dramatów al-Hatawiego pisanych w obrębie omawianego kierunku stało się szeroko pojmowane zagadnienie: człowiek i społeczeństwo w dynamicznej przestrzeni współczesności. W tym kontekście al-Hatawi nierzadko odchodzi od problematyki osadzonej głęboko w miejscowych realiach, skłaniając się w stronę uniwersalizmu. Wiele uwagi dramaturg poświęca zagadnieniu władzy i odpowiedzialności. Niemało miejsca w jego utworach zajmuje także przeszłość traktowana jako odniesienie do rozważań na temat tożsamości.

Salim al-Hatawi jako pisarz stawiał przed sobą jasne cele, które wyraźnie wpi-sują się w ogólną koncepcję emirackiego teatru. Utwory dramatyczne, jak czytamy w jego artykule zatytułowanym *Tatawwur an-nass al-masrahi fi al-Imarat* („Rozwój dramaturgii w Emiratach”), mają reprezentować Emiraczyków, mówić o ich bieżących problemach, a nade wszystko przekazywać puls ulicy<sup>7</sup>. Dbając o zachowanie własnej tożsamości i starając się być jak najbliżej codziennego życia, twórca posługiwał się dwiema formułami, jakie wykształciły się we współczesnym emirackim dramacie. Obydwie są ściśle powiązane z koncepcją teatru bezpośrednio zaangażowanego w życie społeczne. Taka wizja sceny kieruje dramaty al-Hatawiego w stronę potrzeby uczestnictwa w debacie społecznej oraz poczucia odpowiedzialności za kształtowanie sfery publicznej. W ten sposób wyznaczone priorytety sprawiają, że komunikaty formułowane przez pisarza odwołują się do problemów realnych, aktualnie dotykających społeczeństwo i konstytuujące go jednostki. Przy tym główny akcent artystycznej wypowiedzi skupia się nie na samym problemie jako zjawisku wyizolowanym, ale na jego społecznym wydźwięku i sile kształtowania postaw konkretnych bohaterów. Z tematycznej mozaiki utworów al-Hatawiego powstaje obraz społeczeństwa, które nieustannie jest kształtowane przez dwa podstawowe elementy, którymi są tradycja i nowoczesność.

<sup>6</sup> Salim al-Hatawi, *Al-Jasum wa-masrahijjat uchra* („Zmora i inne dramaty”), Da’irat as-Sakafa wa-al-Ilam, Szardża 2003, s. 179.

<sup>7</sup> Por. Salim al-Hatawi, *Tatawwur an-nass al-masrahi fi al-Imarat* („Rozwój dramaturgii w Emiratach”), „Al-Masrah” 2002, nr 2, s. 29.